

# La versión en la música popular

Alejandro Polemann

// Cátedras Instrumento, y Producción y Análisis Musical IV, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad Nacional de La Plata

## Resumen

La música popular es un contenido central en diversos planes de estudios superiores de arte de nuestro país. En los documentos que regulan esas carreras, *género, tema, arreglo, versión e interpretación* son palabras de uso frecuente, pero su utilización y su significado pedagógico presentan diversas posibilidades, aún no estudiadas en profundidad. Este trabajo<sup>1</sup> reflexiona sobre los términos y las categorías que se emplean con frecuencia en la producción, la enseñanza y el estudio de la música popular y analiza para esto tres versiones del tema *Mano a mano*: la de Carlos Gardel (1922), la del trío instrumental de Ciriaco Ortiz (1933) y la de Caetano Veloso (1990).

## Palabras clave

Música - Popular - Versión - Arreglo - Interpretación

Cierta saludable necesidad de poner las cosas en contexto nos obliga a, por lo menos, mencionar el espacio, el marco, en el cual se desarrolla este estudio: *la música popular*. El problema es que en cualquier definición que intente abordarla se incluye, necesariamente, la discusión sobre la llamada cultura popular, si es que ésta existe como tal. Como señalaba Oscar Blanco a comienzos de este siglo: “El campo de la problemática de la cultura popular no es algo concluido y terminado sino que se halla en pleno proceso de revisión” (Blanco, 2000). Esta afirmación no perdió vigencia en la actualidad sino que, por el contrario, cobró más fuerza.

Estudios sobre la cultura popular, la cultura de masas, la cultura de elite, fue-

ron abordados a lo largo de la historia por diversas disciplinas con resultados dispares. Néstor García Canclini advierte esta problemática cuando asegura que “las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación” (García Canclini, 2001). El impacto de la globalización sobre “las culturas” y el avance de las industrias culturales complejizan aún más el análisis, donde prima el concepto de hibridación por sobre los planteos esencialistas.

A esta altura de las investigaciones, es casi más fácil definir a la música popular por lo que no es que por lo que la caracteriza: todas las músicas de origen clásico-romántico europeas –central y periférica– no son para nosotros, para

Latinoamérica, músicas populares. Por otra parte, las músicas llamadas *contemporáneas*, de gran tradición ya en nuestro suelo, pero inevitablemente derivadas de las estéticas europeas de principios del siglo xx, tampoco son músicas populares. Esta distinción no pretende separar a las distintas *músicas* en compartimentos lejanos. Muy por el contrario, a lo largo de este artículo se propondrán herramientas de análisis y términos que son de uso frecuente en casi cualquier música que se conozca en el mundo globalizado. Muchos provienen de una tradición académica occidental que, por cuestiones sociales y económicas de la historia de esta parte de la humanidad, se han desarrollado, primero, en las élites de poder y, posteriormente, en sus productos culturales.

Diego Fischerman aporta algunos recorridos posibles para la identificación de lo que hoy llamamos *música popular*. En sus textos vincula fuertemente la identificación de esa música con la aparición de los entonces nuevos medios masivos de comunicación a principios de siglo xx: “Hasta la irrupción del disco y la radio, la música popular era efectivamente eso, lo que se cantaba, se tocaba y se bailaba en el ámbito popular, fuere éste urbano o rural” (Fischerman, 1998). Esta posibilidad de registrar y luego reproducir músicas en un ámbito diferente al que les dio origen generó un impacto significativo, no sólo en la inmediata difusión, sino en sus modos de producción. Al menos en nuestro país, esto se produjo en el marco de un profundo cambio social derivado de la crisis del proyecto de la generación del ochenta, en el que se buscó, hay que aceptarlo, fomentar la producción y la difusión de una música “nacional” como un recurso más para desplazar “ideas” foráneas que perturbaran la perpetración de los sistemas de opresión<sup>2</sup>.

Pero volviendo al proceso que nos ocupa, y nuevamente en palabras de Fischerman, en el siglo xx “aparece [...] una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos” (Fischerman, 2004). Es decir, ya no son necesariamente los del baile y la fiesta popular. Sin embargo, a partir de

esta situación se refuerza su vinculación con el pueblo mediante otro fenómeno: el de “la popularidad que posibilitan los medios masivos de comunicación” (Fischerman, 2004). Esta mirada plantea un punto de vista que, sin ser irrefutable, puede aportar cierta claridad al problema: la *música popular*, como producción identificable, como géneros distanciados de los marcos folclóricos que los cobijaron en su origen, nació con el siglo xx y al calor de las, entonces, nuevas tecnologías.

En los años 60, Carlos Vega (1965) acuñó el término *mesomúsica* para nombrar a esa “música de todos”, diferenciándola de la folclórica y la académica y rastreando sus orígenes, incluso, hasta ciertas obras de compositores académicos de siglos anteriores. Numerosos estudiosos rioplatenses han utilizado, retomado y actualizado ese concepto. Es muy interesante el relato que realiza Coriún Aharonián (1997) del derrotero del término *mesomúsica* y de las discusiones que giran en torno a él. Sin perjuicio del aporte altamente significativo que semejante identificación supuso, desde el siglo xxi es difícil tomar esa terminología sin una cierta incomodidad, al menos en algunas de sus implicancias semánticas y valorativas. Porque una música que está en “el medio” de otras, entre las “superiores” y las “inferiores”, o que se establezca como un “elemento civilizador por excelencia”, no parece responder a las necesidades contemporáneas de una producción artística que se encuentra más bien en el centro de la escena principal dada su inmensa producción y repercusión.

Es por ello que las discusiones sobre el “valor” de la música popular son todavía necesarias. Hace veinticinco años, Simon Frith ([1986] 2003) se hacía una pregunta que aún hoy tiene vigencia: ¿Cómo hacer juicios de valor sobre la música? Desde la mirada romántica en la recopilación de cuentos de los hermanos Grimm, a principios del siglo xix, hasta el “descubrimiento” de la *mesomúsica*, se han desarrollado estudios, discusiones y conceptos que, por un lado, han visibilizado esos productos culturales, pero, por el otro, los han moldeado según los cánones validados

por las clases dominantes. Esa “defensa” de lo popular surge como resistencia a la mirada despreciativa instalada desde la academia, con el fin de fundamentar los estudios sobre las músicas populares.

Esta problemática tiene plena vigencia –y quizás haya tomado más fuerza en los espacios de formación en música popular–, pero afortunadamente existen valiosos estudios que no sólo develan ese “valor” sino que establecen, incluso, criterios de articulación entre el arte popular y la comunidad, que son superadores de esa dicotomía. En el caso de la música, Frith sostiene que “no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (Frith, 1986). Desde la antropología, las nuevas lecturas sobre los estudios *folclóricos* permiten repensar la vinculación con “el pasado” y generar un diálogo que profundice los significados sin necesidad de cercenar las nuevas ideas. Alicia Martín es categórica: “El folclore no remite a la repetición automática, acrítica o irreflexiva de los hábitos y tradiciones culturales. El pasado se transforma en un activo configurador del presente” (Martín, 2005).

A partir de este marco inicial, es importante señalar sobre qué músicas populares basa su estudio este artículo. La mirada propuesta está centrada, principalmente, en las músicas argentinas y, quizás, latinoamericanas contemporáneas. Dentro de las argentinas: el llamado folclore –catalogado así por el mercado o por los músicos que lo hacen–, la música rioplatense –el tango, el candombe canción (no así el candombe de llamada y/o comparsa) y la canción murguera<sup>3</sup>–, y las músicas urbanas contemporáneas –la cumbia, el jazz, el rock y sus derivados–. Es posible que queden afuera todas las otras músicas que otros pueblos del mundo puedan identificar como populares. Seguramente algún estudioso de ellas podría establecer similitudes y puntos en común con los que aquí se desarrollan.

## Los momentos de la producción musical

Una forma de abordaje especialmente apropiada para llevar adelante este estudio es la que centra el análisis y la determinación de categorías a partir de los procedimientos de producción musical. Diego Madoery (2000) realizó estudios y publicaciones en este sentido que representan un aporte, sobre todo en lo referido a los procesos de construcción del arreglo en música popular. También los estudios y las definiciones de Aharonián operan como valioso marco teórico a la problemática que aquí se trata. Aharonián advierte la necesidad de identificar un espacio diferenciado de producción que se manifiesta en la *mesomúsica* cuando dice que la musicología “no ha definido hasta ahora un tercer estadio intermedio entre la composición y la interpretación que proponemos denominar versión, estadio en que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla” (Aharonián, 1990). En otros trabajos se refiere a versión como el “estadio medio entre composición original y mera interpretación que existe en *mesomúsica*” (Aharonián, 2007). El autor no se muestra muy convencido con el término, pero no encuentra un neologismo que lo defina mejor. A este estadio medio se lo denomina, frecuentemente, arreglo en los espacios de producción musical popular. De esta manera se podría decir que Aharonián considera al arreglo y a la versión como un mismo elemento.

En su artículo “El arreglo en la música popular”, Madoery desarrolla el concepto de arreglo y sus vinculaciones con el género o, en sus palabras, con la especie-marco a la que pertenece la obra. Pero no diferencia claramente arreglo de versión cuando dice: “Se hará referencia a este procedimiento en forma indistinta como *versión* o *arreglo*. Es claro que los dos términos se refieren a lo mismo” (Madoery, 2000). En un artículo posterior, el autor señala que “si bien el ‘arreglo’ y la ‘versión’ pueden considerarse sinónimos, el ‘arreglo’ se refiere principalmente al procedimiento y la ‘versión’ al producto”

(Madoery, 2007). Tanto Aharonián como Madoery coinciden en que hay una acepción casi indiferenciada de los términos. Sin embargo, creemos que este matiz es más profundo, que la sinonimia confunde, que ambos conceptos merecen una diferenciación sustancial y que, por supuesto, esta cuestión va más allá de los nombres.

El arreglo implica un procedimiento, la instancia de “hacer el arreglo”, ya sea como tarea del arreglador o como acción colectiva de un grupo de personas. Pero, también, se podría individualizar un “producto-arreglo” –que no es la versión–, un objeto, una partitura, un material que puede estar escrito de manera detallada –los arreglos de orquestas o de grupos de tango, por ejemplo– o que podría escribirse para su estudio aunque los músicos no necesitaran hacerlo. Ése es el arreglo: un conjunto de decisiones para “luego” llevar adelante la interpretación.

Entonces, consideramos que *arreglo* y *versión* son estratos y hasta “objetos” bien diferenciados en la producción artística musical, que se manifiestan en distintos momentos, implican diferentes acciones y resultados, y necesitan para diferenciarse de un elemento fundamental como es la interpretación musical.

## La interpretación musical

En una entrevista periodística, el músico argentino Dino Saluzzi señala: “La interpretación es muy importante, y no se piensa en ella suficientemente. [...] La música no existe sin la interpretación” (Saluzzi en Fischerman, 2010). La afirmación es terminante: sin interpretación no hay música. Ahora bien, ¿qué es la interpretación?

En el marco de este trabajo, cuando hablamos de interpretación musical nos referimos exclusivamente a la utilización tradicional del término en el vocabulario de uso habitual en la práctica musical: esa acción compleja que supone la ejecución del instrumento a través de gran cantidad de habilidades motrices puestas al servicio de la manifestación de ideas

expresivas. Quedan explícitamente de lado los posibles alcances del término vinculados a los estudios estéticos, semióticos, hermenéuticos, del ámbito de la comunicación y sus campos de estudio asociados.

En la interpretación musical se toman gran cantidad de decisiones y se realizan gran cantidad de acciones que son privativas de este dominio, estadio o momento de la producción musical. Es cierto que en algunas músicas populares, en donde los arreglos son meticulosamente escritos con indicaciones expresivas, podría decirse que hay una parte de la interpretación que ya está definida en el arreglo. Aun así, la función del instrumentista es, justamente, interpretar esos signos, esas indicaciones, para transformarlos en combinaciones particulares de sonidos que terminan de dar sentido a la obra que se está tocando. No son otras que las herramientas “tradicionales” de ejecución las que se ponen en juego en este acto: la regulación del volumen –a través de los matices y las dinámicas–; la articulación de los sonidos –de ligado a estacato, pasando por todas sus posibilidades intermedias y combinaciones–; la utilización del timbre –de manera acústica o electrónica–; la variabilidad del ritmo –mediante la fluctuación o no del tempo, la alternancia de la acentuación–; y el contraste con los diferentes planos de la textura. Sin embargo, como explican Daniel Belinche y María Elena Larrègle: “La interpretación en música no se resume en la apropiación de los recursos referidos sino en la utilización de los mismos subordinados a las necesidades expresivas” (Belinche y Larrègle, 2006).

La pregunta central, en la música popular, es de qué manera las necesidades expresivas del intérprete coinciden con las “necesidades” de expresión del género o, dicho de otro modo, cómo dialogan con él. Una vez más, entra en escena el género como elemento organizador. Y, aunque no se va a desarrollar aquí la problemática sobre el género en la música, se plantea la hipótesis de qué es quien “contiene” la información necesaria para determinar qué elementos son más ade-

cuados en relación con cierta tradición de usos habituales. Ahora bien, como señala Ana María Ochoa: “Se ha hecho cada vez más claro que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales” (Ochoa, 2003). Será necesario, entonces, buscar en profundidad los rasgos sobresalientes que permitan diferenciar, por ejemplo, los recursos interpretativos más apropiados para una zamba o los que se ajustan a una interpretación posible de un tango, en vez de acudir a generalidades ancladas en el esencialismo.

Todavía es muy común escuchar, incluso como devolución pedagógica, expresiones del tipo: “Le falta tango”, “Le falta tierra” (para el folclore, claro), “Le falta swing”, “Le falta expresividad”, etc.; u observaciones “positivas” como: tiene “ángel”, “Lo lleva en la sangre” (sobre todo para lo afro). Es menos común, después de comentarios de este tipo, la explicitación de qué es, exactamente, lo que le está faltando a esa interpretación que la hace merecedora de tal generalidad. Como excusa para no explicarlo, en muchos casos se echa mano a cierta intangibilidad de esos atributos, como si fueran conseguidos sólo a través de la herencia genética, la experiencia o la vivencia intransferible (muchas veces no musical) o la imitación. En el caso de la música académica también es frecuente escuchar la expresión: “La obra te lo *pide*” o alguna otra cosa parecida. En rigor de verdad: ni las obras piden nada ni la tierra en su composición química aporta ninguna herramienta musical, ni la vivencia de la noche y la ingesta de alcohol mejoran la performance de tangueros y de jazzeros. Si algo puede ofrecer –más que pedir– un conjunto de soluciones para un problema de, digamos, ausencia de rasgos genéricos adecuados en una interpretación es la cultura.

Y en el caso de la música, son los géneros y los estilos –aun con sus dificultades de delimitación– y sus rasgos sobresalientes los que incluyen las “recetas” para un buen resultado. Y, a la vez, esas músicas están insertas en un marco social y cultural que vale la pena vivenciar, transitar, conocer, influir, y, entonces,

sí, aparecerán síntesis de conocimiento, formal o informal, que impactarán fuertemente en la producción artística. Y, en el caso de la música, habiendo superado la instancia de composición del tema y de realización del arreglo de manera exitosa –también a través de las “claves” del género– en el espacio de la interpretación musical es donde se completa la obra, en donde la versión pasa a ser un ejemplo o un caso del género. Y es allí donde es posible, mediante el análisis cuidadoso hecho por expertos o por aprendices bien orientados, develar las características particulares de interpretación de ese género: qué dinámicas, articulaciones, acentuaciones, fraseos, etc., son más frecuentes y apropiados. Esto permite ponerlos en funcionamiento y, también, y aquí lo más importante, transgredirlos. Porque es tan importante la experiencia, la vivencia y el marco social, como la ingenuidad, la experimentación, la apropiación “inocente”, ya que, históricamente, a partir de esos “errores” cometidos por los “inexpertos” se han renovado y desarrollado en gran medida los *géneros* musicales.

## La construcción de versión

Como se mencionó, el campo de estudio sobre lo *popular* encierra una importante diversidad de productos culturales y de disciplinas que los estudian. En el marco de los estudios sobre el cuento folklórico se plantean algunos tópicos que invitan a la analogía con el tema que nos ocupa. Siendo el cuento folklórico una obra literaria anónima que vive en la tradición oral, cada aparición de ese cuento supone una *versión* del mismo. Susana Chertudi, en un texto ya clásico, plantea al respecto una definición clara: “Llamamos *versión* a cada realización de un cuento, sea ella registrada o no; es decir, cada vez que se narra un relato se produce una versión” (Chertudi, 1967). Lo interesante de la comparación es que en estos casos la *obra* no se encuentra escrita, definida con anterioridad. Sin embargo, existe y lo que la hace tangible es esa realización, esa versión.

Además, Chertudi incluye, aunque sin detenerse en un análisis pormenorizado, aspectos vinculados con el momento de realización: “Es sabido que una versión no es nunca exactamente igual a otra [...] en sus elementos expresivos emocionales, como movimientos corporales, matices de entonación, de tempo, etc.” (Chertudi, 1967). Es decir: en su interpretación.

El concepto de versión está bastante definido y consensuado en la música académica. Cuando escuchamos una grabación reciente de una suite de Bach o una sinfonía de Beethoven –obras compuestas en otra época e interpretadas por un instrumentista contemporáneo– tenemos siempre en claro que estamos frente a una nueva versión<sup>4</sup>. Lo que sucede en la música popular no es muy diferente. Cada nueva grabación o cada presentación en vivo de una obra (una canción, una obra instrumental, etc.) representa una nueva versión que contiene, seguramente, un nuevo arreglo y una particular interpretación. Veamos un ejemplo.

El tango *Mano a mano* es una significativa muestra de los primeros *Tango Canción* de la *Guardia Nueva*, cerca de los años 20<sup>5</sup>. El entonces nuevo tango se construye con las parejas de autor-compositor, lo que representa una novedad para la época. Según algunas crónicas, el poeta Celedonio Esteban Flores fue quien le acercó el texto a Carlos Gardel quien, junto con José Razzano, compuso la música<sup>6</sup>.

La grabación que realizó Gardel en 1922 es la primera edición que se conoce y se la podría considerar como la versión original<sup>7</sup>. Realizada con acompañamiento de guitarras, en ella se advierten una gran cantidad de recursos de construcción de arreglo vinculados a la época: patrones rítmicos de marcados en 4, síncopas y paradas (Samela & Polemann, 2006). La construcción de la textura de acompañamiento en las guitarras también responde a roles típicos de ese orgánico de *nueva guardia*: guitarra rítmica, grave y melódica. La primera es la encargada de la realización del patrón rítmico; la segunda, del *bajo melódico*; la tercera, de la función de trémolos, introducciones e interludios (Polemann, 2004)<sup>8</sup>. Los guitarristas

aportan, seguramente, un elemento más al arreglo: la introducción instrumental. Este material se encuentra en las partituras editadas que, en realidad, transcriben lo registrado en la grabación.

Desde el aspecto interpretativo también se presentan recursos que responden a la época. Las guitarras mantienen una articulación muy regular en el *marcato* y muy ligada en las melodías del bajo melódico. El fraseo del canto de Gardel establece formas de interpretación del ritmo que distan considerablemente de las duraciones escritas en las partituras. El ritmo allí consignado se reinterpreta a partir de formas posibles para decir el texto, que se encuentran muy emparentadas con cierto modo de hablar de los porteños de esa época, al menos los que aparecen en las películas y los programas radiales. Estos recursos no han sido todavía estudiados en profundidad. Desde un abordaje mensural se podría concluir que Gardel utiliza proporciones ternarias para el agrupamiento de palabras y de versos, privilegia las síncopas anticipatorias al interior de las frases y los desplazamientos para los finales, y realiza importantes detenciones entre estrofas. Estos recursos son claramente interpretativos, ya que no están definidos a priori en el arreglo, y aunque respondieran a una posible estructura previa del cantor, los canales a través de los cuales se desarrollan –la articulación, la acentuación, el vibrato, etc.– deben ser puestos en juego en el momento de la ejecución.

Una versión posterior del trío instrumental de Ciriaco Ortiz –de bandoneón y dos guitarras–, grabada en 1933, evidencia en el arreglo estrechas vinculaciones con la primera versión<sup>9</sup>. Las guitarras trabajan con roles y con recursos similares ya que se toma la melodía de la introducción y se mantiene la forma aunque con menos estrofas, posiblemente por la ausencia del texto. El bandoneón sostiene un rol de figura dentro de la textura interpretando la melodía principal durante toda la versión. Desde el punto de vista del arreglo, hasta allí parecen llegar las decisiones, con la particularidad de incorporar una variación<sup>10</sup> sobre el final. Desde

el aspecto interpretativo, las guitarras mantienen gestos de estilo con una articulación extremadamente marcada en el acompañamiento rítmico y muy ligada en las melodías del bajo melódico.

Un aspecto particular a señalar es, una vez más, el fraseo de la melodía principal. En este caso, los recursos no estarán ligados a las posibilidades del habla sino a las del instrumento que la ejecuta y al instrumentista. Así, es posible identificar gran cantidad de adornos en fusas, pequeñas variaciones, incorporación de voces paralelas en 8vas. y saltos también de 8va. al interior de las frases. Estos recursos son, una vez más, interpretativos, ya que corresponden a un conjunto de decisiones que toma el intérprete tanto en la elección de alturas como en la definición de dinámicas y de articulaciones.

En la construcción de esta versión se imitan también gestos expresivos de la anterior, como las grandes detenciones sobre los últimos versos de la estrofa B, y aunque estas últimas no tienen una duración precisa, mantienen un acertado equilibrio rítmico.

El músico brasileño Caetano Veloso realizó en 1990 otra versión de *Mano a Mano* en la que se advierte un alto grado de reelaboración de los recursos de arreglo e interpretación de la versión original<sup>11</sup>. Por momentos, aparece lo que podría denominarse un desarrollo metafórico<sup>12</sup> de aquella, ya que evoca materiales allí presentes pero desde una perspectiva estética diferente. Por ejemplo, se incluyen los materiales de introducción, esta vez sólo como interludios, pero utilizando solamente las notas más pregnantes del arreglo original y con una interpretación mucho más ligada, más “blanda”. Se extreman los rangos dinámicos de la interpretación proponiendo momentos de gran intimidad, *pianísimo*, a través de texturas muy despojadas. En la elección del orgánico, para el arreglo, también se toman decisiones de estilización: “sólo” la voz y el cello. En la interpretación de estos instrumentos se profundizan las posibilidades de ejecución: vibratos, diferentes articulaciones, pizzicatos y arcos y arrastres en el cello, *glissandos* en la voz.

Es una versión que, difícilmente, se pueda catalogar dentro del tango. Sin embargo es la versión de un tango.

## Conclusiones preliminares

Este rápido análisis sobre las tres *versiones* del mismo tema permite poner en funcionamiento estos términos o categorías para la comprensión de los elementos de construcción de esa música. Son puntos de entrada al análisis de la producción que, en el espacio de enseñanza-aprendizaje, pueden ser herramientas valiosas para orientar el trabajo del estudiante y del docente en la búsqueda de ideas, en la solución de dificultades y en el desarrollo de diferentes canales expresivos.

La hipótesis de trabajo es, entonces, que lo que definimos habitualmente como música, en un marco determinado de estudio, podría definirse como *versión* y ésta no es otra que el resultado de un tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación*, siendo el *género* un marco organizador de los procedimientos y de las decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias. *Arreglo* y *versión*, lejos de ser sinónimos, representan objetos y momentos distintos. El arreglo, como procedimiento y material, es de una tangibilidad diferente a los otros estratos. En otras palabras: la versión sería la música misma como resultado de el tema + el arreglo + la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género.

## Notas

1 Este artículo forma parte de los trabajos realizados para el proyecto de investigación “La enseñanza de la Música Popular en el nivel superior. Elementos estructurantes de los géneros musicales para la producción de nuevas músicas”, del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, bajo la dirección de la Prof. Marcela Ramona Mardones y la codirección del Lic. Alejandro Polemann.

2 La incipiente organización gremial, las reiteradas revoluciones yrigoyenistas, la Ley de Residencia de 1902 para expulsar anarquistas y socialistas, el hacinamiento en los conventillos, entre otros acontecimientos,

completan un paisaje, por demás lúgubre, en el nacimiento de una rica etapa de la “cultura nacional”.

3 Principalmente de origen uruguayo, aunque también hay algunas producciones vinculadas con la murga argentina. La murga uruguaya, ese espectáculo performático de escenario, también podría ser analizada con las herramientas que aquí se proponen. Pero la murga argentina aún no, ya que, como espacio de producción colectivo y performático, trabaja con otros códigos, otros usos y otros procedimientos.

4 Muchas veces esas versiones incluyen adaptaciones o transcripciones, términos que serían equivalentes a lo que definimos como arreglo en la música popular.

- 5 Distintos autores y compiladores no acuerdan con el año de composición. Para Juan Ángel Russo fue en 1918; para José Gobello, en 1923, año que coincidiría aproximadamente con la primera grabación realizada por Carlos Gardel que, sin embargo, Noemí Ulla ubica en 1922. Una compilación que toma ediciones del sello Odeón, la fecha en 1927.
- 6 Carlos Gardel "Poesía lunfarda. Carlos Gardel acompañado en guitarras". Argentina: Comp. 1997 1927. EMI ODEON SAIC. ARG.
- 7 Cómo se construye "el original" en la música popular del siglo xx, si es la partitura –en el caso que la hubiera– o si es la primera edición grabada, es una interesante discusión aun pendiente.
- 8 Las tres funciones no implican necesariamente cantidad de instrumentos ya que, como en este caso, las guitarras son sólo dos pero van intercalando las funciones dentro de la textura. En grupos más numerosos es posible la duplicación de alguna de las funciones, como dos guitarras rítmicas, por ejemplo.
- 9 Ciriaco Ortiz. *Conversando con el fueye*. Ciriaco Ortiz Trío. Grabaciones de RCA VICTOR, entre 1930 y 1937. Buenos Aires: El bandoneón.
- 10 La variación en el tango representa un material melódico que en valores cortos, de fusas, realiza una disminución o una elaboración de la melodía o sobre los acordes de acompañamiento. Generalmente están escritas previamente, es decir, son parte del arreglo y se interpretan al final de la versión.
- 11 *Circulado Vivo*. Caetano Veloso. Buenos Aires: PolyGram 1991.
- 12 Para profundizar sobre el procedimiento metafórico en el arte y en la música en particular, ver: Daniel Belínche, *Arte, poética y educación*, 2011.

## Bibliografía

- Aharonián, C. (1990). "Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica". Actas de las *V Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (1997). "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". *Revista Musical Chilena*, 55 (188). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- Belínche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: edición de autor.
- Belínche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Blanco, O. (2000). "Introducción". En Zubieta, A. M. (dir.) *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Chertudi, S. (1967). *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Fischerman, D. (1998). *La música del siglo xx*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. ([1986] 2003). "Música e identidad". En Hall, S. y De Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Madoery, D. (2000). "El arreglo en la música popular". *Arte e Investigación*, IV (4). La Plata: FBA-UNLP.
- \_\_\_\_\_. (2007). "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular". Actas del *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.
- Martín, A. (2005). *El folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Polemán, A. (2004). "La guitarra en el tango. Técnicas, recursos y criterios interpretativos", trabajo final de la Beca de Formación Superior. La Plata: FBA-UNLP.
- Ulla, N. ([1967] 1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.
- Vega, C. ([1965] 1997). "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". *Revista Musical Chilena*, 51 (188). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

## Fuente de Internet

- Fischerman, D. (2010) "La música no existe sin la interpretación". Entrevista a Dino Saluzzi. *Página 12*, 6 de junio de 2010. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-18205-2010-06-06.htm>